



Pratiques éditoriales de l'éclat.

L'héroïsme royal et ses vives représentations :
du livre d'apparat au libelle diffamatoire (1578-1649)

- Bernard Teyssandier

La traduction en langue française des *Images* de Philostrate par Blaise de Vigenère, publiée pour la première fois à Paris chez Nicolas Chesneau en 1578, contribua durablement à la diffusion d'un double modèle littéraire¹. Celui, rhétorique d'abord, de l'*ecphrasis* : les « tableaux » que recèle l'ouvrage ne sont pas, comme pourrait le laisser penser le titre, de vraies « peintures », mais des « images » verbales devenues vivantes du fait d'une parole ingénieuse capable non seulement de dessiner des formes, mais aussi de les colorer et de les interpréter². Celui, culturel ensuite, de la périégèse initiatique : le « Prologue » qui précède les soixante-cinq descriptions met en scène un homme, rhéteur de profession, et un enfant d'une dizaine d'années, le premier guidant et conduisant le second dans l'espace monumental d'un portique

¹ Voir les deux éditions modernes du texte : *La Galerie de tableaux*, préface de P. Hadot, traduction française d'A. Bougot, notes de F. Lissarrague, Paris, Les Belles Lettres, 1991 ; *Les Images ou tableaux de Platte peinture des deux Philostrates sophistes grecs et les Statues de Callistrate*, traduction et commentaire de Blaise de Vigenère, édition, présentation et annotation par Fr. Graziani, Paris, Honoré Champion, 1995, 2 vol.

² Sur l'histoire et la postérité de cette figure, voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », Genève, Droz, 1994.

dont les murs sont ornés de peintures. Dans sa vocation à mettre en signes le monde, la pédagogie revêt ici une dimension philosophique et psychagogique³.

L'édition posthume de 1614 parue chez les veuves L'Angelier et Guillemot marqua pour sa part une étape importante dans la conception et dans la réception de l'ouvrage de Philostrate. Le livre fut dédié à Henri II de Bourbon l'année de la proclamation de majorité de Louis XIII en lit de justice. L'œuvre du sophiste grec revêt pour l'occasion une dimension politique, ce dont témoigne la gravure de frontispice traditionnellement attribuée à Jaspar Isaac. Les deux cartouches qui figurent au bas de cette estampe inscrivent l'œuvre traduite et commentée par Vigenère dans l'accomplissement d'une *translatio imperii et studii ad Francos* : la France s'affiche plus que jamais comme la nouvelle Athènes, tant sur le plan du savoir que du pouvoir. En son milieu, la gravure représente la ville capitale, Paris, ou plus exactement son architecture emblématique, le palais du Louvre, sous la forme idéalisée d'un bâtiment somptueux lui-même entouré d'imposantes fortifications symbolisant les frontières du pays. Les murs de constructions qui bornent l'horizon désignent ainsi les Pyrénées, en référence aux deux Couronnes, celle de France et de Navarre. Quant aux nuages que chasse le soleil, ils évoquent le souvenir d'Henri IV repoussant le spectre des guerres civiles pour rétablir la paix en son royaume. Aussi l'ombre humaine sous le porche du bâtiment central pourrait-elle désigner Louis XIII, son successeur naturel. Cette ombre, d'ailleurs, n'entre pas dans le palais comme on a pu le suggérer⁴, mais elle en sort, ce détail signifiant peut-être qu'à l'éducation théorique succède désormais l'action politique : après avoir reçu durant les sept années de son « passage aux hommes » l'instruction morale et livresque due à son rang – symbolisée par la galerie de tableaux « éducative » qui flanque les deux ailes du palais par allusion transparente au texte de Philostrate – Louis XIII, déclaré majeur en 1614, est désormais en âge de gouverner⁵.

³ Dans les *Aventures de Télémaque*, Fénelon christianise la rencontre de l'éraсте et de l'éroumène, mais son récit initiatique revêt encore la forme de la périégèse. Sur *paiderastia* et *paideia*, voir L. Brisson, dans Platon, *Le Banquet*, édition française par L. Brisson, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, pp. 57-65.

⁴ Voir notre article : « Philostrate transfiguré. Postérité des *Images* dans l'idée d'éducation du prince à l'âge classique (1614-1649) », dans *Musées de mots. L'héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, sous la direction de S. Ballestra-Puech, B. Bonhomme et P. Marty Genève, Droz, 2010, p. 96.

⁵ Sur l'éducation du prince sous l'Ancien Régime et son institution, voir P. Mormiche, *L'École du pouvoir en France au XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2009.

Le portrait de l'homme qui apparaît dans l'ouverture centrale du dôme est difficilement identifiable. Il peut s'agir de Condé, le dédicataire du livre, mais cette miniature évoque aussi la figure du « bon roi Henri »⁶. Il n'est pas impossible d'ailleurs que le graveur ait cherché à représenter l'image des Bourbons plutôt que tel ou tel membre de la famille en usant d'attributs significatifs : le collier de barbe, la fraise à godrons, l'ordre du Saint-Esprit. Alors qu'en 1614 Condé cherche à s'approprier l'héritage politique du roi défunt son cousin⁷, ce portrait en miniature suggère peut-être l'idée d'une captation symbolique par le sang. Pour autant l'estampe n'a rien de polémique, bien au contraire, tant il est vrai qu'elle est conforme à l'esprit de conciliation et de consensus de l'épître dédicatoire. Grâce aux bons soins de Condé, éminent protecteur des arts, grand promoteur de la paix et non moins défenseur du royaume, la France, écrit la Veuve L'Angelier, est désormais un royaume pacifié où la noblesse princière forme avec le gouvernement de régence un concert harmonieux :

J'ai cru [que mon livre] avait besoin de la protection d'un grand prince tel que vous, MONSEIGNEUR, auquel Dieu a donné la naissance du sang de France, le plus illustre et ancien sans contredit qui soit vu du Ciel, et un génie si grand qu'il y eût de l'injustice s'il n'eût rencontré votre condition pour sujet de sa gloire. Qui, comme le fleuve Mélas, seul navigable dès sa source, dès votre plus bas âge avez donné les marques parfaites de votre grand cœur, dans l'océan des affaires publiques, (...) votre sage Conseil auprès du roi et de la reine affermissant les fondements de l'Etat, qui fleurit en paix, redouté des ennemis, comme la déesse Minerve est toujours armée et seule accompagnée de valeur et de trophées⁸.

Mais l'innovation de l'édition de 1614 tient aussi à ses ajouts. Pour l'occasion, Artus Thomas, sieur d'Embry, réalise des épigrammes morales et ces textes inédits, qui constituent une forme de réponses aux tableaux de mots de Philostrate, sont disposés au-dessous de grandes figures à pleines pages illustrant elles-mêmes les

⁶ La mort de celui qui, la veille encore, suscitait l'hostilité (R. Mousnier, *L'Assassinat d'Henri IV*, Paris, Gallimard, 1964) est l'occasion d'une opération de communication politique de vaste ampleur (M. Cassan, *La Grande peur de 1610. Les Français et l'assassinat d'Henri IV*, Seyssel, Champ Vallon, 2010).

⁷ On pourra se reporter par exemple à l'un des plus célèbres libelles condéens, *La Sanglante chemise de Henri le Grand*, texte paru vraisemblablement en 1615. Voir l'édition modernisée du texte dans *Le Roi hors de page et autres textes. Une anthologie*, sous la direction de B. Teyssandier, Reims, Epure, « Héritages critiques », 2012, pp. 15-31. Sur Condé, voir K. Beguin, *Les Princes de Condé : rebelles, courtisans, mécènes dans la France du Grand Siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

⁸ « A Monseigneur Henri de Bourbon, prince de Condé et premier prince du sang », texte non paginé. Orthographe et ponctuation modernisées.

ekphraseis. Les *Tableaux* « de plate peinture » en viennent ainsi à désigner pour la première fois des textes en prose et en vers et un vaste ensemble de gravures. Dans sa matérialité même, l'ouvrage répond désormais à la catégorie du livre dit d'apparat, tant pour ce qui est de son format – l'in-folio est adopté – que de la décoration, de l'illustration, ou de la mise en page de l'ensemble des textes et dessins réalisés sur grandes marges⁹. L'idée de monumentalité explicitement figurée par le frontispice de Jaspar Isaac s'étend à tout le volume¹⁰.

Or cette édition « monumentale », qui instaure de nouvelles modalités de lecture en référence probable à une tradition emblématique (*l'ekphrasis* couronnée d'un titre et associée à une gravure et à une épigramme rappelle, dans sa disposition, le système conjoint de la *narratio*, du *motto*, de la *figura* et de la *subscriptio*, tel que Pierre Cousteau l'élabore par exemple en 1555 dans *Le Pegme*¹¹), se constitue elle-même en modèle sous la régence d'Anne d'Autriche où le « livre-galerie » devient une curiosité à la mode¹². Alors que la galerie s'impose en France comme le lieu de l'héroïsme politique¹³, ce type de publication fondé sur la transposition d'une architecture réelle dans l'espace du livre imprimé connaît un succès considérable, notamment dans le contexte de l'éducation du prince qui, à la même époque, bénéficie d'un éclairage public inédit¹⁴.

⁹ J.-M. Chatelain, « Pour la gloire de Dieu et du roi : le livre de prestige au XVIIe siècle », dans *La Naissance du livre moderne (XIIIe-XVIIe siècle) : mise en page et mise en texte du livre français*, dirigé par H.-J. Martin, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 2000, pp. 350-363 ; « Formes et enjeux de l'illustration du livre au XVIIe siècle : le livre d'apparat », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 57, 2005, pp. 75-98.

¹⁰ Voir le numéro spécial de la revue *Littératures classiques* dirigé par J.-Ph. Groperrin sur « L'inscription du monument », à paraître.

¹¹ Sur le système emblématique originel et son infléchissement vers les arts du discours, on se reportera à l'ouvrage de J.-M. Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises, une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993 ; Valérie Hayaert, « Mens emblematica » et *humanisme juridique. Le cas du « Pegma cum narrationibus philosophicis » de Pierre Cousteau*, 1555, Genève, Droz, 2008.

¹² Voir notre article : « Les métamorphoses de la *stoa* : de la galerie architecturale au livre-galerie. Historique, descriptif et enjeux d'une appropriation de l'espace au XVIIe siècle », *Etudes littéraires* (Université de Laval), vol. 34, n°1-2, 2002, pp. 71-101.

¹³ T. Kirchner, *Le Héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVIIe siècle*, préface de T. W. Gaehtgens, traduction de l'allemand par A. Virey-Wallon et J.-L. Muller, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2010, p. 11. C'est au début du XVIIe siècle qu'Antoine de Laval présente son projet de galerie historique pour le Louvre : J. Thuillier, « Peinture et politique : une théorie de la galerie royale sous Henri IV », dans *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, pp. 175-205 ; J.-M. Chatelain, « Morale de l'histoire, immoralité de la fable : un projet de galerie royale à l'âge du gallicanisme », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39, 1992, pp. 449-464.

¹⁴ L'éducation du prince revêt un enjeu politique majeur sous la régence d'Anne d'Autriche, la propagande d'Etat conférant une dimension publique à cette pratique monarchique, notamment par le

En 1646, Gomberville participe ainsi à la parution d'un in-folio amplement illustré de figures sur cuivre, édité chez le graveur du roi Pierre Daret. L'ouvrage, dédié au jeune Louis XIV, se présente comme une initiation à la philosophie morale. La préface démarque le « Prologue » des *Tableaux* de Philostrate tout en constituant une libre variation du modèle grec : Gomberville distribue des rôles, il fait de Mazarin un mentor, du dédicataire royal un disciple, et il choisit la galerie de peintures comme le cadre privilégié d'une initiation à la vertu. Ce faisant Gomberville infléchit plus clairement encore que ne le faisaient les veuves L'Angelier et Guillemot l'*ekphrasis* du côté de l'emblème moralisé : reprenant l'ensemble des planches gravées d'un livre d'Otto Van Veen paru à Anvers en 1607, les *Quinti Horatii Flacci emblemata*, il invente des commentaires sous la double forme de la prose et des vers, et dispose l'ensemble de ces textes en vis-à-vis et au-dessous des figures. Contrairement à l'édition de 1614, où les graveurs avaient imaginé leurs dessins d'après les soixante-cinq « tableaux » de Philostrate, les commentaires de Gomberville sont réalisés à partir de gravures préexistantes. Déjà advenue, l'image est ensuite expliquée et interprétée¹⁵.

En 1647, le confesseur d'Anne d'Autriche Audin, engagé depuis des années dans l'éducation du prince et personnellement intéressé par le préceptorat royal¹⁶, dédie à Louis XIV une *Histoire de France représentée par tableaux*. L'ouvrage adopte un format moins monumental que le précédent, mais la lecture de ce « livre-galerie » se conçoit encore comme une périégèse ponctuée de pauses et de stases descriptives. Les commentaires de « tableaux » abondent, qu'il s'agisse de gloser sur le sens de gravures réelles disposées dans le corps du livre ou d'inventer des scènes imaginaires suffisamment vivantes pour susciter chez le lecteur des visions énergiques et

biais de l'estampe et du livre illustré. Sous la régence de Marie de Médicis, ce sont surtout les officines au service des princes rebelles qui contestent cette institution par le biais des libelles diffamatoires, voir *infra*.

¹⁵ B. Teyssandier, *La Morale par l'image. La Doctrine des mœurs dans la vie et l'œuvre de Gomberville*, Paris, Champion, 2008.

¹⁶ Audin dédie à Anne d'Autriche une somme demeurée manuscrite sous le titre de *Maximes d'éducation et direction puérile, des dévotions, mœurs et actions, occupations, divertissements, jeux et petite étude de Monseigneur le Dauphin jusques à l'âge de sept ans. Avec, un abrégé des principes en termes généraux des vertus théologiques et cardinales qu'on commencera d'enseigner à son altesse royale en ce bas âge et lui de pratiquer par les soins et adresse de ceux qui auront l'honneur d'être près de lui. Divers avis sur les déportements et actions de son Altesse royale qu'on pourra pratiquer selon les occurrences ou bien aux occasions qui se présenteront* : BnF, site Richelieu, Département des Manuscrits [Fr.19043]. En 1648, Audin fait paraître en deux volumes chez Jean Gaillard des *Fables héroïques* illustrées de grandes vignettes sur cuivre gravées par François Chauveau. Voir notamment G. Lacour-Gayet, *L'Éducation politique de Louis XIV*, Paris, Hachette, 1923.

dramatiques¹⁷. A la différence de Gomberville qui, dans un esprit atticiste, maintenait ses explications dans le cadre restreint du feuillet, Audin infléchit pour sa part l'exercice ecphrastique vers l'amplification : ses commentaires qui ressortissent à une rhétorique des peintures courent sur plusieurs pages. Audin démarque à l'évidence les compositions du jésuite Le Moyne, qu'il s'agisse des *Peintures morales* (1640 et 1643) ou de *La Galerie des femmes fortes* (1647)¹⁸. Dans ce système où l'ampleur rhétorique est privilégiée, ce n'est plus tant la vivacité du lecteur qui est sollicitée que sa docilité. La rivalité des arts s'accomplit sur le mode de la domination : plus que jamais la peinture parlante assoit son pouvoir sur la poésie muette.

Comment, au-delà de leurs différences, caractériser ces entreprises éditoriales ? L'exercice de l'*ecphrasis*, tel que le concevait à l'origine Philostrate, reposait sur les possibilités laissées au lecteur d'imaginer des peintures, par le truchement de mots ou de figures faisant images. A ce système ouvert succède à partir de l'édition de 1614 des « Images » des dispositifs de lectures plus fermés. Les commentaires de Gomberville et d'Audin parachèvent ce que le sieur d'Embry s'était déjà employé à réaliser avec ses épigrammes : les textes confèrent aux *Tableaux* un sens univoque, et ce d'autant plus qu'une image gravée accompagne effectivement l'exercice d'interprétation. La gravure s'expose à la vue et le texte s'impose à l'esprit de sorte que le lecteur-spectateur n'a plus ni à imaginer ni à penser, mais simplement à apprendre et à mémoriser. Sa position d'apprenti exige de lui une soumission consentie.

La parution en 1649 des *Triumphes de Louis le Juste* par Jean Valdor, livre-galerie répondant à une commande d'Etat d'Anne d'Autriche, ressortit elle aussi à une logique fondée sur le contrôle des représentations¹⁹. L'ouvrage adressé à un roi âgé

¹⁷ « Philostrate transfiguré... », art. cit., pp. 100-104, 109.

¹⁸ Sur la bibliographie afférente à l'œuvre de Pierre Le Moyne, voir notamment le numéro spécial d'*Œuvres et critiques* (vol. 35, 2, 2010) dirigé par A.-E. Spica.

¹⁹ *Les Triumphes de Louis le Juste XIII du nom, roi de France et de Navarre, contenant les plus grandes actions où sa majesté s'est trouvée en personne, représentées en figures énigmatiques exposées par un poème héroïque de Charles Beys, et accompagnées de vers français sous chaque figure, composés par P. Corneille, par Henri Estienne, écuyer... ensemble le plan des villes, sièges et batailles avec un abrégé de la vie de ce grand monarque, par René Bary, conseiller du Roi et historiographe de Sa Majesté, le tout traduit en latin par le R.P. Nicolai, docteur en Sorbonne de la Faculté de Paris, et premier régent du grand couvent des Jacobins. Ouvrage entrepris et fini par Jean Valdor, Liégeois, chalcographe du Roi, le tout par commandement de Leurs Majestés*, Paris, de l'Imprimerie royale, par Antoine Estienne, 1649. Sur cet ouvrage : H. Arnhold et J.-M. Chatelain, « *Krieg, Rubm und klassische Asthetik : die Triumphes de Louis le Juste von Jean Valdor (Paris, 1649)* », dans *Krieg und Frieden in Europa*, sous la direction de

de onze ans au moment de sa parution²⁰ comporte un grand nombre de figures gravées et célèbre les hauts faits de guerre de Louis XIII. Valdor reprend après bien d'autres l'idée de la périégèse initiatique en imaginant trois galeries en enfilade, la première représentant le monarque sur les champs de bataille, la seconde exhibant les portraits des grands lieutenants de son royaume, la troisième exposant les cartes géographiques des victoires royales – le livre se referme ainsi parfaitement sur lui-même. L'*ekphrasis* à proprement parler est minoritaire par rapport à des formes de discours à visée doxologique et encomiastique. Dans la seconde partie de la galerie consacrée aux portraits des illustres, c'est la perspective morale qui prévaut : les symboles des devises héroïques attachés à chaque personnalité d'envergure sont scrupuleusement décryptés. Dans la dernière partie de la galerie consacrée à la topographie, c'est l'écriture historiographique qui est privilégiée. Seuls les vers de Charles Beys disposés en regard des gravures illustrant la première partie du livre-galerie constituent à proprement parler de vives représentations.

Dans ce cas précis, Valdor imagine un système fondé sur l'association d'une gravure et de deux textes, l'un sous la forme ramassée de l'épigramme, disposé au-dessous de la figure gravée (ces vers sont l'œuvre de Pierre Corneille), l'autre sous la forme déployée d'une poésie descriptive à caractère *ekphrastique*, disposé sur la page en regard de l'image (et dont Charles Beys est l'auteur²¹). Comme Gomberville, Valdor emprunte ce dispositif à la forme emblématique, veillant à respecter les limites de la double page ou plus exactement du feuillet. Avec une nouveauté cependant :

Kl. Bussmann et H. Schilling Münster, 1998, tome II, pp. 95-104 ; D. Moncond'huy, « *Les Triomphes de Louis le Juste* (1649) : mausolée littéraire et continuité monarchique », *La Licorne*, 1999, n°29, pp. 193-215 ; B. Teyssandier, « Philostrate transfiguré... », art. cit., pp. 104-111.

²⁰ « L'inflexion pédagogique de l'ouvrage est clairement soulignée : outre la figure sur cuivre à pleine page qui fait figure de frontispice et qui accompagne l'« Ode au roi » (voir *infra*), plusieurs textes qui figurent parmi les pièces liminaires évoquent la question de l'éducation du prince. Parmi elles, des missives supposément composées par le jeune roi entre 1645 et 1648, adressées à chacun des écrivains participant à l'ouvrage : « Lettre du Roi pour les épigrammes », à Monsr de Corneille datée du 14 octobre 1645, écrite à Fontainebleau ; Lettre datée de Paris le 28 janvier 1647 à Monsr Bary qui est l'auteur d'une « Vie triomphante de Louis le Juste en prose ; Lettre du « Roi pour les vers héroïques » à Monsr Beys datée le 25 septembre 1646 de Fontainebleau ; « Lettre du Roi pour les Devises », à Monsr Des Fossés, datée de Paris le 3 mai 1648 ; « Lettre du Roi pour la traduction de l'ouvrage en langue latine », datée de Paris le 3 mai 1648, adressée au père Nicolai, docteur en Sorbonne. Textes non paginés.

²¹ Voir notre article, « Poésie et illustration dans l'éducation du prince au Grand Siècle », à paraître dans les Actes du colloque *Vers en images : l'iconographie de la poésie occidentale*, Universités de Rouen et de Paris X (14-16 octobre 2010).

alors que les cent trois « tableaux » de *La Doctrine des mœurs* illustrent pour chaque nouveau feuillet un cas moral spécifique, ici, les figures et les textes associés se complètent par effet de frise et se répètent. Et c'est, *mutatis mutandis*, le même processus d'expansion et de ressassement qui a cours pour l'ensemble du livre. L'*ekphrasis* rhétorique, dans ces conditions, ne joue plus de rôle ponctuel et spécifique, elle participe d'un processus de représentation général à partir duquel la lecture n'est plus seule la garante de l'effet visuel. C'est moins le charme d'une parole à même de susciter l'image qui est recherché, d'ailleurs, que l'expression d'une puissance, d'une supériorité rendue visible par la succession redoublée de textes et d'images associés²². Le livre-galerie de Valdor se déploie et se dépie avec la dynamique que lui confère la dimension de sa construction : textes et images se distribuent de manière à susciter chez un lecteur plus que jamais spectateur une vision unique²³, celle, sculpturale et architecturale à la fois, d'une autorité monarchique immuable et sacrée. Le livre dans son entier ou presque²⁴ converge ainsi vers l'image liminaire disposée en regard de l'Ode au roi, image illustrant l'idée d'un double corps monarchique à travers le mythe

²² « Le roi se doit d'exprimer sa grandeur parce qu'il est roi : il ne se rend pas roi en exprimant sa grandeur. Un roi est tout simplement un être qui est de plus haute taille que les autres hommes ; tout le reste est secondaire. (...) Ce sentiment traduit la supériorité de la règle : non seulement le roi commande, mais encore il est légitimé à le faire ; la règle s'impose à nous et elle est plus grande que nous. Règle vivante, le roi exprime tout naturellement sa supériorité, mais comment va-t-il s'y prendre ? En la montrant, au lieu de l'énoncer, puisque sa supériorité est purement formelle. (...) Aucun mot ne convenant donc, les images, le faste et les monuments seront le moyen d'exprimer une supériorité aussi muette que, dans les fables, celle des gros animaux sur les petits » (P. Veyne, « Propagande expression roi, image idole oracle », dans P. Veyne et L. Marin, *Propagande expression roi, image idole oracle. Visibilité des images du pouvoir*, Paris, Les éditions arkhé, 2011, p. 44).

²³ « La narration neutralisée, le récit de l'histoire devient l'histoire elle-même. Et, ajouterons-nous, non seulement l'histoire se raconte elle-même, mais elle se lit elle-même dans une lisibilité maximale. Le spectateur-lecteur ne déchiffre pas un récit, il n'interprète pas des formes et des signes pour construire une histoire. D'emblée la lecture est donnée, déjà lue. Osons le paradoxe, le lecteur est lu par l'histoire qu'il regarde » (L. Marin, « Visibilité et lisibilité de l'histoire : A propos des dessins de la colonne Trajane », dans *Ibid.*, p. 80).

²⁴ L'« esthétique du tableau » est surtout le fait de la première galerie du livre de Valdor, où le choix de la pleine page pour les gravures contribue à la possibilité d'une représentation en frise. A la même époque, ce parti-pris formel est notamment privilégié par l'atticisme pictural français (voir A. Mérot, « L'atticisme parisien : réflexions sur un style », *Eloge de la clarté : un courant artistique au temps de Mazarin, 1640-1660*, sous la direction d'A. Mérot et al., Paris, Réunion des Musées nationaux, 1998, pp. 13-40). Cette « esthétique du tableau » est encore perceptible dans la seconde galerie, du fait notamment des portraits associés aux devises en bas-reliefs, mais elle disparaît dans la troisième – à l'exception de la planche de Della Bella pour le « Combat naval du duc de Guise devant La Rochelle », f. 39-40, qui appartient bien au genre pictural des marines – où les amples gravures, réduites à des plans et à des cartes, sont d'une très grande simplicité iconographique. Les nombreux détails indiqués sur les images, par ailleurs, sont des noms de lieux, lesquels, il faut en convenir, se donnent bien plus à lire qu'à voir. Reste l'effet cumulatif et répétitif de cette galerie cartographique, qui lui est bien de nature visuelle.

de Mars pacificateur²⁵. L'ouvrage de Valdor, d'une certaine façon, constitue une extension de cette méta-image, à la fois programmatique et énigmatique, « sorte de machine à présentifier »²⁶.

Mais la propagande peut aussi, sans renoncer à l'ambition héroïque, subordonner le visible au lisible et recourir aux seuls pouvoirs de l'*ekphrasis* pour stimuler l'imagination. Dans la tradition rhétorique de Philostrate, le libelle²⁷ paru en 1617 sous le titre de *Merveilles et coup d'essai de Louis le Juste* se présente sous la forme cumulative de « peintures » variées : « Il y a deux mois que cette pièce est faite en forme de tableau, suivant certain projet commencé »²⁸. Mais contrairement à Philostrate, la grande Histoire se substitue ici au pouvoir la Fable, puisqu'il s'agit de donner à voir, c'est-à-dire à lire, l'ensemble des événements ayant conduit au coup d'Etat du 24 avril afin d'en célébrer le prodige²⁹ : « Le but de l'auteur est de publier la vérité, les merveilles, le fruit d'une si fameuse action »³⁰. L'héroïsme se déploie dès lors conformément aux règles qui régissent le discours épideictique : l'opuscule magnifie la victoire de Louis XIII, « gentil Mars de la Chrétienté »³¹, sur le florentin Concini, vrai tyran d'usurpation.

Dans sa matérialité, l'occasionnel constitue l'opposé du livre d'apparat. Le texte paraît sans lieu, anonymement et sans privilège. Le faste éditorial s'efface au profit de la plus stricte économie : moins de deux cahiers réunis au format in-octavo, un encrage médiocre, une mise en page serrée, une absence totale d'illustration et de décoration. Aucune note adjacente ne vient non plus interrompre, justifier ou enrichir le discours descriptif. Le pouvoir dévolu au verbe est apparemment total : la vive parole se déploie dans l'espace d'un livre qui recourt sans modération à l'*enargeia*³². Pour autant il s'agit bien de travailler les consciences dans un but

²⁵ « Philostrate transfiguré... », art. cit., pp. 106-109.

²⁶ P. Veyne, « Propagande expression roi, image idole oracle », art. cit., p. 33.

²⁷ Sur le genre en lui-même, sa production et sa diffusion, voir l'article de T. Debbagi-Baranova, « Les libelles anti-Concini (1614-1618) : logiques de production et pratiques d'écriture », dans *Le Roi hors de page*, *Op. cit.*, pp. 409-423.

²⁸ *Les Merveilles et coup d'essai de Louis le Juste*, dans *Le Roi hors de page et autres textes*, *Op. cit.*, p. 145.

²⁹ Sur les conditions historiques liées au coup de force du 24 avril, voir la somme magistrale de J.-Fr. Dubost : *Marie de Médicis. La reine dévoilée*, Paris, Payot, 2009.

³⁰ *Les Merveilles et coup d'essai de Louis le Juste*, dans *Le Roi hors de page et autres textes*, *Op. cit.*, p. 145.

³¹ *Ibid.*, p. 163.

³² « [...] l'*enargeia* était liée à une culture fondée sur l'oralité et la gestualité ; les citations marginales, les renvois au texte et les crochets, à une culture dominée par l'imprimerie. L'*enargeia* voulait

pragmatique de persuasion : l'ouvrage, soutient le narrateur, doit servir d'exemple en ramenant les lecteurs, c'est-à-dire l'ensemble des bons Français, à l'obéissance. Le « Prologue » pédagogique et psychagogique des *Tableaux* de Philostrate disparaît ainsi au profit d'un incipit qui s'apparente, dans sa tonalité injonctive, au sermon :

Qu'en ce miroir les bons y voient ce qu'ils doivent espérer, les méchants ce qu'ils doivent craindre – riche sujet pour plusieurs. Les premiers en ont déjà cueilli de belles fleurs, en doivent attendre encore de plus doux fruits ; pour les autres, c'est à eux de songer à leur amendement ; pour tous, à demeurer immuables à ce que nous devons si justement au roi³³.

Au delà des marques énonciatives convenues, propres à un discours de parti-pris, peut-on parler d'une réussite d'un point de vue de l'efficacité visuelle et de son inscription dans la mémoire ?

Dans la mesure où la description est constamment soumise à une narration suivie, et qui plus est nerveuse et heurtée, l'effet de stase est fugace, voire aléatoire. Dans ces conditions, les « tableaux » héroïques qui se succèdent ne se distribuent plus conformément à une cadence, comme c'était le cas dans les livres-galeries, et notamment dans *Les Triomphes de Louis le Juste*. L'auteur anonyme, qui délaisse à l'occasion le grand style pour verser dans le sarcasme³⁴, s'emploie tout au contraire à susciter des impressions rythmiques, la puissance imaginative étant au service de l'effet dramatique voire de l'effet chaotique, comme en témoignent les premières lignes de ce « tableau » qui relèvent d'un spectacle tellurique :

Vois ces torrents écumeux, ces rochers âpres, scabreux, étonnement aux sens, à l'esprit. Subversion naïvement représentée non toujours entière, mais qui penche vers ces précipices. Qu'ils sont hideux, éblouissent, donnent le vertigo !³⁵

Dans ces conditions, la description peine elle-même à se stabiliser. L'esthétique du voile accompagne d'ailleurs en continu un texte qui parie pourtant sur le pouvoir épiphanique du verbe :

communiquer l'illusion de la présence du passé ; les citations soulignent que nous ne pouvons accéder au passé que de manière indirecte, à travers des médiations » (C. Ginzburg, *Le Fil et les traces. Vrai faux fictif*, Paris, Verdier, traduction française par M. Rueff, p. 56).

³³ *Les Merveilles et coup d'essai de Louis le Juste*, éd. cit., p. 145.

³⁴ « Si ce texte d'Évangile est de dure digestion à quelques chrétiens à gros poil, notre LOUIS montre à sa démarche qu'il a de bonnes poudres digestives » (*Ibid.*, p. 154).

³⁵ *Ibid.*, p. 146.

N'est-ce pas une couronne qui chancelle sur le bord d'un abîme ? (...) Le pinceau n'atteint pas jusques à ce grand bruit des portes fermantes qui retentit bien haut, mais tu vois la fumée soufreuse qui couvre l'orgueilleux. (...) Au coin de la même table, il y a un rideau assez transparent qui couvre néanmoins artistement, avec certaine subtilité de perspective, quelques paroles. (...) L'excès de la fureur du peuple passe l'imagination. Il ne s'en vit jamais de pareille, non pas entre les Indiens occidentaux. Le peintre a laissé une table icosaèdre à vingt faces, mystiquement, pour signifier l'émotion de la mer et un orage effroyable avec ce mot : « *Stupendum* ». (...) Le papier ne peut souffrir ce déchiffrement³⁶.

Aussi ce libelle n'assure-t-il pas vraiment au roi, comme pourrait le laisser penser son titre, l'autorité de l'image³⁷. Bien entendu, plusieurs portraits « éclatants » de Louis XIII font l'objet d'une vive description. Mais l'imaginaire mélancolique³⁸ nimbe d'étrangeté chacune des apparitions royales au point que l'histoire rapportée demeure, malgré la description énergique qui en est faite, mystérieuse. Le *coup* royal se devine, se ressent davantage qu'il ne s'explique et ne se donne à voir :

Contemple ici le merveilleux successeur de HENRI le Grand, notre petit Hercule, qui regarde ce monstre attentivement, se mord les lèvres, ferme à demi les yeux, penchant la tête, et fait certain geste, par lequel il promet la délivrance à son peuple. (...) Ce n'est pas en vain qu'il est pensif. Il paraît à ses yeux qu'il crève dans l'âme de mortel déplaisir pour le bien public. Pasteur des peuples, dissimule et pourtant gros de juste vengeance. Fait l'enfant, ô qu'il y a de peine ! Pour couvrir son dessein. Prudence qui flétrit celle des plus entendus. Tient la main sur une horloge de sable, attend les heures. Sont-elles pas filles de la Sagesse ? (...) Regarde notre heureux LOUIS, accoudé, tenant de ses deux mains royales ses joues sacrées, se pressant la tête de l'extrémité des doigts, les yeux ouverts et fixes, les paupières et les sourcils collés, la bouche un peu entrouverte (marque de forte imagination) qui attend l'événement. Le marteau frappe, c'est le moment de la justice divine. L'andriague est pris. (...) Contemple l'invincible LOUIS, appelons-le « Très Grand », puisqu'il a sauvé son peuple³⁹.

Par ailleurs, la présence obsédante du tyran, fût-ce sous la forme dérisoire d'un cadavre, infléchit la prouesse du côté de l'effet horrifique. La merveille royale seule n'est pas suffisamment puissante pour confisquer à son profit le présent de la parole :

Enfin, on voit en ce visage hideux souillé de sang les fruits de l'audace, de l'usurpation. Il semble encore tout mort qu'il menace d'assassiner ou d'empoisonner. (...) Ici est le corps du malheureux, dans un coin de la maison

³⁶ *Ibid.*, pp. 146 ; 150 ; 154 ; 157 ; 158.

³⁷ Sur l'« image royale » que construisent ces libelles, voir D. Amstutz et B. Teyssandier, « Postface », dans *Le Roi hors de page*, *Op. cit.*, pp. 317-362.

³⁸ C. Luccioni, *Les Rencontres d'Apollon et de Saturne*, Paris, Garnier, 2012, pp. 156-148 ; 199-206.

³⁹ *Les Merveilles et coup d'essai de Louis le Juste*, éd. cit., pp. 147-148 ; 150 ; 152.

royale, horrible d'opprobre. L'Ignominie toute puante grouille sur sa bouche, l'Orgueil paraît encore enflé, boursoufflé sur son front, sur ses yeux⁴⁰.

Finalement, c'est peut-être moins l'image exemplaire du roi en prince de gloire que ce texte s'emploie à exhumer que la présence de l'homme nouveau qui, à ses côtés, est désormais à même de le conseiller :

Tu vois quelqu'un, près de notre monarque, qui, par tous les traits de la physionomie, témoigne avoir beaucoup de flegme, sage, posé, capable de garder un secret et de ne se perdre point dans le vague incertain de la faveur. Il tient une roue avec plusieurs cercles entrelacés les uns dans les autres et des fusées. Non sans mystère⁴¹.

En célébrant ainsi, même incidemment, les vertus du nouveau favori, en l'occurrence celles de Charles d'Albert de Luynes, ce texte contribue surtout à légitimer le régime de la faveur⁴². En guise de conclusion, le narrateur prodigue d'ailleurs un certain nombre de devoirs politiques qui résonnent aux oreilles royales comme autant d'avertissements :

Notre LOUIS le Juste saura bien à propos faire valoir ces deux pièces célestes : reconnaître la vertu, punir le vice. Bases immuables des Etats, sans lesquelles la subversion est prochaine. Il promet toute félicité par un bon et saint ordre, EXACTEMENT OBSERVE durant son règne, moyennant la grâce divine, qui tient un glaive flamboyant près de lui pour le conserver. C'est là qu'il faut regarder avec soin (...), autrement les rois, s'oubliant eux-mêmes, ayant perdu ce pôle, sont rabaissés et, méprisant le Ciel, s'égalent au reste des hommes⁴³.

La propagande du premier XVIII^e siècle puise ainsi dans la traduction française des *Tableaux* de Philostrate et plus précisément dans l'édition qu'en donnent des veuves L'Angelier et Guillemot de 1614⁴⁴ matière à inspiration et à imitation. Plusieurs ouvrages parus à l'occasion de l'éducation de Louis XIV notamment, qui en constituent des variations plus ou moins assumées, ne se contentent pas de célébrer par les mots la « plate peinture », ils la promeuvent dans les faits en recourant aux

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 150 ; 156.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 151-152.

⁴² Voir J.-Fr. Dubost, « Favoris et imaginaires de la faveur. Le *Traicté de la court* de Refuge (1616) : une théorisation des stratégies curiales au temps de Marie de Médicis », dans *Le Roi hors de page*, pp. 365-407).

⁴³ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁴ R. Crescenzo, *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des "Images" de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999.

pouvoirs visuels de la gravure⁴⁵ et dans le même temps ils la soumettent au contrôle d'une parole évaluative et prescriptive. L'*ekphrasis* verse alors dans le commentaire explicatif ce qui ne l'empêche pas revêtir à l'occasion une dimension épigraphique : dans ces conditions, c'est sous le régime de l'inscription qu'elle s'accomplit⁴⁶.

Tout en subordonnant le visible au lisible, les libelles composés par des plumes stipendiées durant les années Concini dans les officines au service des grands « malcontents »⁴⁷ contestent l'éducation donnée au prince dans un dessein polémique⁴⁸ : le favori et la reine mère y sont accusés de maintenir Louis XIII en enfance. Cette attaque circonstancielle trouve son origine dans une culture aristocratique fondée notamment sur l'idée d'une transmission des vertus par le sang. Si, tel Hercule, le héros n'est pas soumis aux faiblesses de l'enfance, pourquoi dès lors prétendre l'enseigner, pourquoi lui apprendre ce qu'il sait déjà ? Héros, ne l'est-il pas de toute éternité ? L'idée même d'un roi perfectible, est peu compatible avec la culture de l'*arété* noble⁴⁹. Or en concevant son texte sous la forme d'un vaste

⁴⁵ Dont Richelieu sera l'un des plus grands promoteurs, comme le rappelle Audin dans l' *Histoire de France représentée par tableaux* : « J'ai à vous avertir, mon cher lecteur, que le dessein de réduire l'histoire de France par tableaux est de l'invention de feu Monseigneur le cardinal de Richelieu, qui désirait immortaliser par le burin les Triomphes de Louis le Juste » (« Avis sur le dessein de l'auteur », texte non paginé) ou encore Vulson de la Colombière : « [Richelieu] a voulu fouiller les secrets de l'antiquité française pour en tirer et s'approprier ce qui lui paraissait digne de son choix. Ce sont ces illustres héros qu'il a choisis avec leurs plus mémorables actions, les a fait peindre dans sa galerie, et les a voulu orner de devises et d'éloges pour récompenser la vertu et s'en faire une éternelle compagnie. (...) nous avons cru que nous rendrions quelque utilité à notre patrie et que nous acquerions de la gloire de notre travail si nous les pouvions faire revivre par toute l'Europe et particulièrement dans cette monarchie avec la pompe de leurs héroïques actions pour animer les véritables Français à suivre leur exemple » (*Les Portraits des hommes illustres français qui sont peints dans la galerie du palais cardinal de Richelieu*, Paris, Henri Sara, Charles de Sercy, Jean Paslé, 1650 « Avertissement au lecteur », texte non paginé).

⁴⁶ C'est cette dimension proprement épigraphique que Pierre Didot l'Aîné va vouloir donner aux livres monumentaux de sa « Collection du Louvre ». Voir J.-M. Chatelain et B. Teyssandier, « Typographie et scénographie du livre néo-classique : l'ambition de Pierre Didot », à paraître.

⁴⁷ Voir l'article d'A. Jouanna, dans *Histoire et dictionnaire des guerres de Religion*, Paris, Robert Laffont, 1998, pp. 1068-1069. Du même auteur : *Le Devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'Etat moderne, 1559-1661*, Paris, Fayard, 1989.

⁴⁸ Le seul précepteur qui vaille pour ces textes hostiles à Marie de Médicis et à Concini est le père tutélaire. *Le Roi hors de page* dénonce le fait que la reine mère prolonge l'éducation de son fils alors même que la proclamation de sa majorité a eu lieu. Le texte se présente sous la forme d'une lettre fictive adressée par Louis XIII à sa mère quelques heures avant l'assassinat du favori. A seize ans, le roi s'approprie la parole magistrale et donne une leçon d'histoire de France à une reine florentine qu'il accuse de l'avoir maintenu sous tutelle afin de l'exclure des affaires : voir *Le Roi hors de page et autres textes. Une anthologie*, *Op. cit.*, pp. 109-128 ; p. 184 note 46 ; pp. 342-347.

⁴⁹ « [Certains gentilshommes], en particulier ceux qui accueillent favorablement le mythe de la conquête, ont tendance à se méfier des théories qui donnent beaucoup d'importance à l'éducation, sentant bien que l'idée de race se heurte là à une difficulté qui peut alimenter la contestation. Mais

« tableau », l'auteur des *Merveilles et coup d'essai de Louis le Juste* renoue pourtant avec une tradition littéraire dont la dimension heuristique trouve encore au XVII^e siècle son principal accomplissement dans une pratique discursive de l'initiation et de la participation. Mais dans ce cas précis, l'*ekphrasis* n'est plus du tout de nature pédagogique. Il n'y a plus ni mentor ni disciple, et la galerie de peintures a elle-même disparu : une voix anonyme s'exprime depuis un lieu indéterminé, *locus terribilis* propice à l'expérience de la secousse émotive⁵⁰. Au point que ce texte pictural qui renoue avec la tradition rhétorique originelle du « tableau », entérine une nouvelle inflexion de l'*ekphrasis* : c'est l'hypotypose, désormais, qui se constitue en figure de discours dominante⁵¹.

L'édition de 1614 des *Tableaux* de Philostrate autorise donc la coexistence pacifique de l'effet sophistique et de l'infléchissement politique. Mais les livres d'inspiration héroïque imprimés en France dans la première moitié du siècle et pour lesquels cette édition constitue une forme de modèle, rompent cet équilibre improbable : l'idéologie soumet la rhétorique des peintures au régime discursif de la propagande. Dans ces conditions, l'*ekphrasis* n'a plus vraiment valeur libératrice⁵² et son statut de figure autonome n'est plus assuré. Sa survivance repose alors sur sa capacité plus ou moins grande à s'adapter à de nouveaux modes de lisibilité ou de visibilité. Sans doute faut-il attendre *Les Aventures de Télémaque* pour que « l'esprit de Philostrate » souffle à nouveau sur les lettres françaises. Certes, Fénelon soumet

cette tendance reste minoritaire ; nombreux sont les gentilshommes qui ont souligné l'importance d'une formation soignée pour les enfants issue de bonne lignée », A. Jouanna, *Ordre social. Mythes et hiérarchies dans la France du XVI^e siècle*, op. cit., p. 26. Sur la notion d'*arété*, voir W. Jaeger, *Paideia, La formation de l'homme grec*, trad. fr. d'A. et S. Devyver, Paris, Gallimard, 1964, pp. 31-32 et p. 238.

⁵⁰ Sur émotion et écriture diffamatoire dans les pamphlets anti-Concini, voir H. Merlin-Kajman, « Le dormeur, le coyon et la sorcière », dans *Le Roi hors de page*, Op. cit., pp. 451-474.

⁵¹ « Quintilien [*Institution oratoire*, IX, 2, 40] souligne le fonctionnement spécifique, à la fois mimétique et rhétorique, de l'hypotypose. La puissance de cette figure tient à ce qu'elle doit au récit de l'orateur une grande clarté visuelle (*enargeia*) tout en lui "donnant vie" et en l'animant (*energia*). Chez Quintilien, l'hypotypose est d'abord louée pour ses qualités descriptives, son aptitude à "suivre la nature" et à représenter la scène ou l'action décrite aussi nettement que si celle-ci se déroulait sous les yeux du lecteur ; les nombreuses références picturales témoignent des qualités mimétiques et plastiques que le rhéteur attribue à l'hypotypose. (...) Toutefois, l'hypotypose ne se limite pas à cette clarté visuelle : présentant à l'auditeur non l'image d'une action accomplie, mais le spectacle d'une scène ou d'une action qu'il "croit voir" se dérouler sous ses yeux, elle l'implique affectivement dans le discours de l'orateur. Figure moins "visuelle" que "spectaculaire", pour reprendre la distinction de Fr. Goyet, l'hypotypose tient sa force persuasive de son aptitude à créer du pathos, à susciter la pitié ou l'indignation de l'auditeur » (A. Rees, *La Poétique de la vive représentation et ses origines italiennes à la Renaissance*, thèse de doctorat sous la dir. de J. Balsamo, Université de Reims, 2011, pp. 44-45).

⁵² Fr. Graziani, « Introduction », dans Blaise de Vigenère, *Les Images*, Op. cit., t. I, p. V.

l'*étbos* héroïque à la morale christique⁵³ et l'ambition rhétorique n'est plus sa préoccupation : pour lui les effets de peintures doivent servir au dévoilement d'une vérité supérieure, qui est celle du Dieu unique. Reste un point pourtant, essentiel : pour le prédicateur chrétien comme pour le rhéteur grec, le fait que la parole puisse peindre n'est pas réductible à une technique. Ce mode d'écriture véritablement inspiré procède d'une idée de peinture, d'une philosophie des images⁵⁴.

⁵³ J.-Ph. Groperrin, « L'épique mitigé. De l'art d'accommoder les fureurs d'Achille sous le règne de Louis XIV », dans *Palimpsestes épiques, Réécritures et interférences génériques*, sous la direction de D. Boutet et C. Esmein-Sarrazin, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 45-61. Du même auteur : « Héros avec petit troupeau. La fiction pastorale dans le *Télémaque* de Fénelon », *Littératures*, n°31, 1994, notamment p. 54. Voir aussi l'article de Ph. Sellier, « La résistance à l'épopée : *Les Aventures de Télémaque* », *Littératures classiques*, n°23, 1995, pp. 31-37.

⁵⁴ A.-M. Lecoq, *La Leçon de peinture du duc de Bourgogne. Fénelon, Poussin et l'enfance perdue*, Paris, Le Passage, 2003. B. Teyssandier, « Le prince à l'école des images : la pédagogie des peintures dans le *Télémaque* de Fénelon », *Littératures classiques*, n°70, 2010, pp. 221-241.